



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

38 | Automne 2011
CRITIQUE D'ART 38

De l'action aux archives : les écrits manifestaires

Antje Kramer-Mallordy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1535>

DOI : 10.4000/critiquedart.1535

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Antje Kramer-Mallordy, « De l'action aux archives : les écrits manifestaires », *Critique d'art* [En ligne], 38 | Automne 2011, mis en ligne le 16 février 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1535> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1535

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

EN

De l'action aux archives : les écrits manifestaires

Antje Kramer-Mallordy

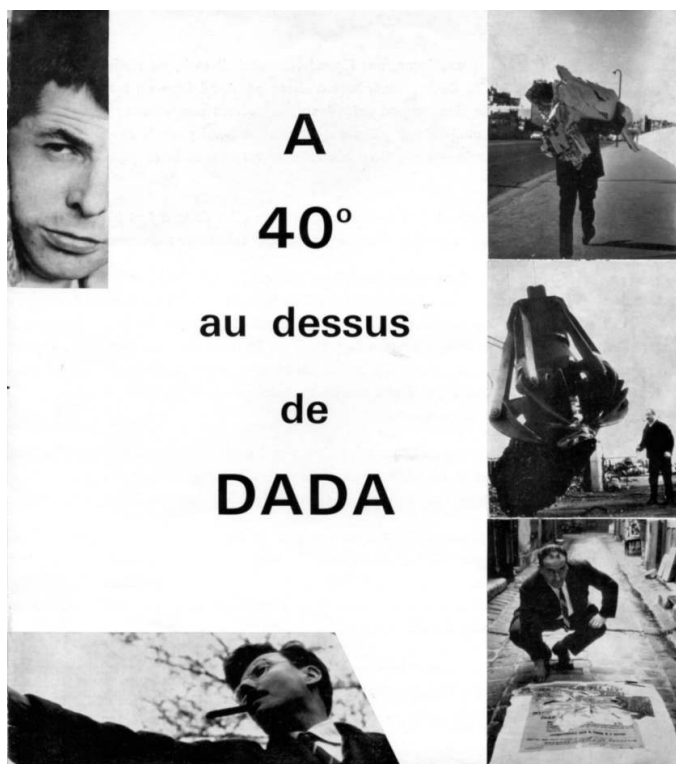
- ¹ L'histoire de l'art du XXe siècle est jalonnée par un nombre vertigineux de manifestes. L'exposition des collections des Archives de la critique d'art cet automne 2011 au Cabinet du Livre d'Artiste (CLA) à Rennes est l'occasion de revenir sur une belle part de ces écrits à vocation programmatique. Genre littéraire aux contours flous, le manifeste forge une parole en action qui cherche l'immédiateté de sa réception. Si l'abondance des manifestes confirme l'importance qui leur est conférée par les artistes et critiques en tant qu'outils pour forger activement l'histoire, le retour à ces documents dévoile les motifs communs des affinités et des rejets, les aléas des cris de combat qui se croisent, se répètent et varient dans le temps. De la simple liste numérotée de revendications aux narrations subjectives, d'un assemblage de slogans ironiques à l'anti-manifeste, les cas de figures semblent inépuisables et se lisent comme autant de morceaux concurrents, parfois contradictoires d'un puzzle sans cesse réinventé. Intimement lié à la naissance des avant-gardes, le manifeste à vocation esthétique, rappelons-le, naît au XIXe siècle. D'usage politique, il est souvent rattaché à la parole pamphlétaire¹ —déclinant programmes, appels et déclarations— qui s'inscrit dans un champ donné des antagonismes sociaux où la plume s'hypostasie à la vérité, où le dire se transforme en faire. Nombre de mouvements d'artistes du XXe siècle se sont encore inspirés du ton galvanisant et de la diffusion de masse que le duo prodige Marx et Engels avait imposés avec leur *Manifeste du Parti communiste*, publié à Londres le 21 février 1848, ayant marqué ainsi le passage de la théorie à l'action à l'ère de l'industrialisation. Bref, le manifeste relève de cette forme d'*écriture en acte* que le délabrement d'un monde en crise a rendue indispensable. La somme des manifestes artistiques représente une masse critique captivante qui attire l'attention autant sur la genèse, la fonction et la diffusion de l'écrit que sur les changements paradigmatiques de la production artistique au cours du XXe siècle. Cependant, rares sont les travaux en histoire de l'art, contrairement aux études littéraires², qui se sont lancés dans une prise en considération plus large du manifeste artistique en tant qu'objet historique. Alors que la méthodologie a du mal à dépasser un traitement cas par cas, les typologies, voire une définition de l'objet font généralement défaut³. Cette impossibilité

de cerner ce type d'écrit serait-elle l'un des critères même de la production de manifestes ?

Le cas « Vasarely »

- 2 L'une des premières difficultés réside certainement dans la constitution du corpus. S'il s'agit de sources premières inédites, la plupart de ces documents est dispersée dans divers fonds d'archives et rarement signalée comme des « manifestes ». En l'occurrence, un simple feuillet tapuscrit peut se révéler fondamental pour suivre la genèse d'un manifeste publié. C'est le cas d'une page sans titre, signée « Vasarely » et datée de décembre 1954, qui est conservée dans le fonds d'archives de Frank Popper. L'artiste, fondateur du Op Art, y énonce déjà la majeure partie de ses idées sur une « nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante⁴ », qui figureront quelques mois plus tard sur la couverture du catalogue d'exposition *Le Mouvement*, publié par la galerie Denise René, à Paris : un événement qui fait date dans la chronologie de l'Art cinétique. Cependant, compte tenu des différences dans les formulations entre les deux textes, le tapuscrit représente vraisemblablement l'un des tout premiers jets, auquel ont dû succéder d'autres étapes de réécriture, mais dont les traces font défaut au sein du fonds Popper, tout comme le fascicule original du catalogue de 1955. Dans le cas présent, comme dans beaucoup d'autres, une analyse génétique nécessiterait de vastes recherches dans plusieurs lieux de conservation à la fois, afin de réunir les morceaux éclatés d'une même histoire. Mais plus encore, l'exemple attire l'attention sur un autre point : celui des relations intertextuelles entre différents manifestes et, plus généralement, de la réception. Il semble certain que Victor Vasarely connaissait le célèbre *Manifeste blanc* que Lucio Fontana avait rédigé avec l'aide de ses étudiants en 1946 à Buenos Aires, puis traduit en plusieurs langues et largement diffusé en Europe, après son retour en Italie en 1947. A l'instar de Fontana, Vasarely prône l'unité du temps et de l'espace, faisant du mouvement et des acquis technologiques une composante centrale de l'art. De manière significative, après la première publication de ses « Notes pour un manifeste » en 1955, il change le titre de son texte en « Manifeste jaune ». S'il adresse ce faisant un clin d'œil à son collègue argentin, il ignore certainement que quelqu'un d'autre s'était déjà servi du même titre pour son manifeste en 1928. Sous le nom de « Manifest Groc » (Manifeste jaune), le jeune Salvador Dalí avait lancé, aux côtés des critiques Sebastià Gasch et Lluís Montanyà, une salve belliqueuse contre le régime catalan du Noucentisme et sa politique culturelle nationaliste. Alors que le premier « Manifeste jaune » défendait clairement une visée politique au sein de l'activité artistique, le second proposait une vision réconciliatrice du monde, où la sensibilité humaine irait de concert avec les progrès techniques.

« A 40° au-dessus de Dada », juin 1961 (Deuxième manifeste du Nouveau Réalisme). Dossier FR ACA PREST THE NRE 002. Fonds Pierre Restany.

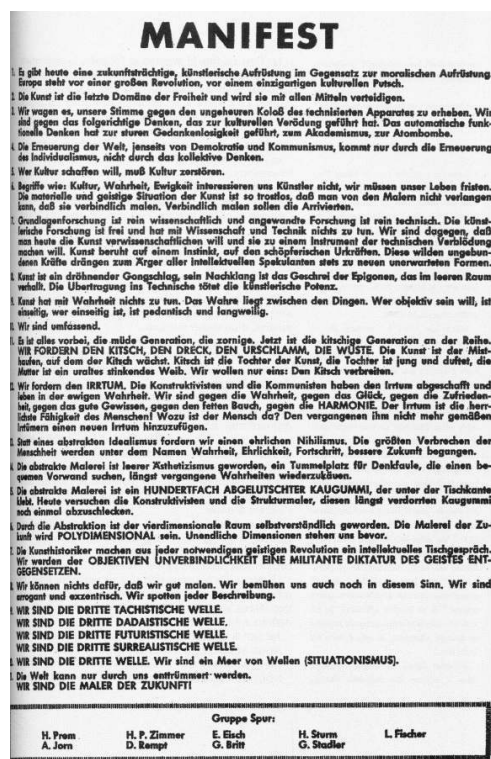


Manifestes de ruptures

- 3 S'il est vrai que l'évolution des écrits manifestaires —sur le terrain esthétique— est étroitement liée à la naissance et à l'épanouissement des avant-gardes, on doit comprendre aussi que cette histoire, scandée autant par des naissances que par des dissidences, a souvent changé son cours précisément à cause d'un manifeste détourné à des fins personnelles ou de l'intransigeance de ses propos. Que l'on pense au second manifeste du Surréalisme d'André Breton de 1930, au manifeste Fluxus de George Maciunas de 1963 ou encore au deuxième manifeste du Nouveau réalisme de 1961, issu de la plume de Pierre Restany, les révoltes internes jaillissent là où la parole collective est mise au profit d'un discours individuel, où le vide du commencement est comblé par des prises de pouvoir. Dans le cas du groupe allemand Spur (« trace, empreinte »), formé en 1957 par quatre peintres munichois, leur premier manifeste a involontairement semé le désaccord avec leur plus grand allié. En septembre 1958, les membres du groupe avaient rencontré le Danois Asger Jorn. En tant que pivot des activités européennes du Bauhaus imaginiste, puis de l'Internationale situationniste (I.S.), Jorn leur transmet les éléments d'un art révolutionnaire, engagé dans la lutte d'un renouvellement total de la société. Subjugué par son charisme, le groupe se tourne dès lors vers une radicalisation de son discours, dont témoigne son premier manifeste, rédigé en novembre de la même année et diffusé sous la forme d'un tract, qui va lui ouvrir la porte à l'I.S. en tant que « section allemande ». S'ils y annoncent le « renouvellement du monde, au-delà de la démocratie et du communisme » qui ne peut venir que de l'individualisme, leur méfiance vis-à-vis de la « pensée collective » doit se lire aussi par rapport au passé fasciste de l'Allemagne et au

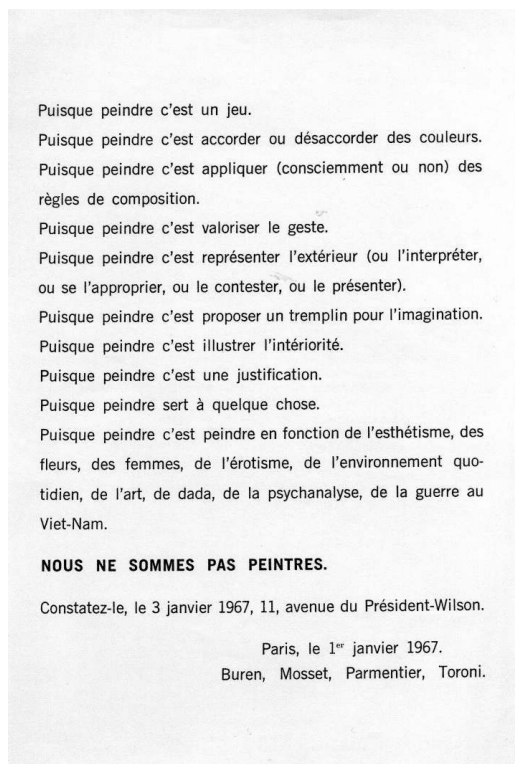
présent communiste à l'Est. Mais elle n'est pas sans soulever des doutes, quant à la fermeté de leurs convictions révolutionnaires, auprès du théoricien-chef de l'I.S. Guy Debord. Dans une lettre du 16 octobre 1959 à Constant, Guy Debord parle en effet du « louche manifeste allemand », pour lequel la signature de Jorn est aussi « suspecte » que « fâcheuse »⁵. Par la suite, il ne tardera pas à évincer les membres allemands du plus politique des mouvements d'avant-garde après 1945.

« Manifeste du groupe Spur », nov. 1958, in Textes et documents situationnistes, 1957-1960, Paris : Editions Allia, 2004. CA.0399. Fonds de référence

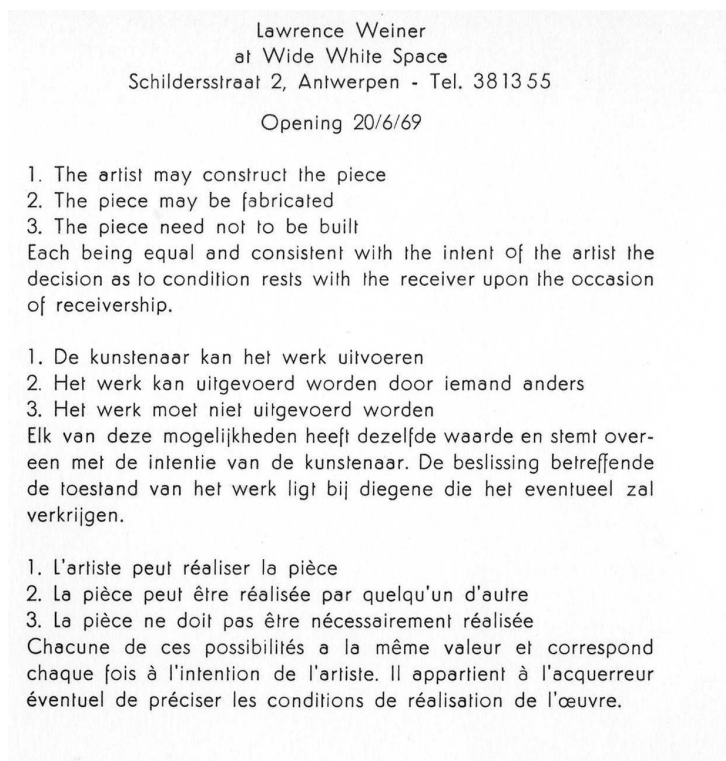


- 4 Alors que la production de manifestes ralentit, sans pour autant disparaître, au lendemain de la fin des néo-avant-gardes des années 1960, elle est le plus souvent portée par la voix d'un seul auteur et marqué par un discours esthétique qui s'éloigne des offensives totalisantes du début du siècle. S'il faut acquiescer dès lors l'échec des missions sociales grandiloquentes des avant-gardes, son principal outil de cristallisation — le manifeste — est également rangé dans les tiroirs de l'histoire. A partir des années 1970, les déclarations et *statements* commencent à détrôner le manifeste, en quittant le débat social et politique, pour se retirer sur le territoire circonscrit du discours autoréférentiel de l'art. Que ce soient les proclamations consécutives de l'expérience BMPT, les textes-phare de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth ou la « Déclaration d'intention » de Lawrence Weiner à l'occasion de son exposition à Anvers en 1969, on constate à travers ces écrits — qui évitent d'ailleurs soigneusement l'appellation de « manifeste » — que l'appréhension du champ esthétique a indéniablement glissé vers la théorie d'une nouvelle relativité de l'art. Peut-être cette distance face à l'histoire désormais acquise serait-elle une raison de plus pour reprendre l'étude du manifeste, ce genre aussi révélateur qu'insaisissable, non seulement pour étoffer les micro-histoires, mais surtout pour relire les bouleversements artistiques à l'aune d'un tissu discursif dense, majoritairement enseveli encore dans des dossiers d'archives.

BMPT. « *Nous ne sommes pas peintres* », 3 janvier 1967, in Daniel Buren : mot à mot, Paris : éd. du Centre Pompidou, 2002. Fonds Jean-Marc Poinot.



Détail du carton d'invitation Lawrence Weiner. Opening 20/6/69, Anvers : *Wide White Space*, 1969. Fonds Jean-Marc Poinot



NOTES

1. Voir à ce propos : Angenot, Marc. *La Parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 1982.
2. Voir pour l'approche littéraire notamment : *Préfaces et manifestes du XIX^e siècle*, José-Luis Diaz (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, n°295, Villeneuve d'Ascq : Presses de l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2009 ; *L'Art qui manifeste : itinéraires et contacts de cultures*, Anne Larue (dir.), n° 43, Paris : L'Harmattan, 2008.
3. Dans leur anthologie, Wolfgang Asholt et Werner Fähnders amorcent néanmoins ce travail, en proposant un certain nombre de dénominateurs communs, dans *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 2005, p. XV-XXX.
4. Vasarely, Victor. « Notes pour un manifeste », *Le Mouvement*, Paris : galerie Denise René, 1955, p. 1
5. Lettre citée par Gérard Berréby, *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris : Allia, 2004, p. 90